



Flaubert et Du Camp au désert

Sarga Moussa

► To cite this version:

Sarga Moussa. Flaubert et Du Camp au désert. Savoirs en récits II, Presses universitaires de Vincennes, pp.103-118, 2010. hal-00910090

HAL Id: hal-00910090

<https://hal.science/hal-00910090>

Submitted on 1 Dec 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Flaubert et Du Camp au désert

Parler conjointement du voyage de Flaubert et de Du Camp en Orient, autour de 1850, c'est, inévitablement, prendre le risque de véhiculer une image en noir et blanc que la postérité, mais aussi les intéressés eux-mêmes, se sont employés à construire. Flaubert, dans une lettre d'Égypte à sa mère, s'amuse des « rages photographiques » de son compagnon¹, et, tout en reconnaissant qu'il obtient « des résultats superbes »², il fait de lui un élève zélé, trop zélé, décidé à réaliser coûte que coûte sa mission, – il avait obtenu des instructions, de la part de l'Académie des inscriptions, lui demandant de photographier sites, monuments, inscriptions, etc., notamment en Égypte.

De son côté, Flaubert avait aussi reçu une mission, de la part du ministère de l'Agriculture et du Commerce. Du Camp l'évoque dans ses *Souvenirs littéraires* (1882-1883), rappelant que son compagnon avait été chargé de « recueillir, dans les différents ports et aux divers points de réunion des caravanes, les renseignements qu'il lui semblerait utile de communiquer aux chambres de commerce »³. Flaubert, on le sait, s'en est allègrement moqué. En témoigne par exemple cette lettre à Louis Bouilhet, datée du 2 juin 1850, sur le Nil :

Me vois-tu dans chaque pays m'informant des récoltes, du produit, de la consommation, combien chie-t-on d'huile, combien goinfre-t-on de pommes de terre ? Et dans chaque port : combien de navires ? quel tonnage ? combien en partance ? combien en arrivée ? dito, report d'autre part, etc., merde ! Ah ! non, franchement, je te le demande, était-ce possible ?⁴

Cette opposition entre un Du Camp opportuniste, désireux d'être à la hauteur de la Société Orientale, dont il était devenu depuis peu un membre titulaire⁵, et un Flaubert joyeusement individualiste, récusant toute forme de contraintes socio-professionnelles, explique en partie la brouille des deux amis qui résulta de ce voyage. Le premier fit preuve d'un certain carriérisme qui le conduisit à exploiter au maximum, dès son retour en France, la matière orientale engrangée pendant ce voyage d'une année et demie : il publie en 1852 *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, premier grand recueil de photographies orientalistes ; dès la fin de l'année suivante commence à paraître en feuillets, dans la *Revue du Paris* dont Du Camp était l'un des rédacteurs, *Le Nil*, le récit de son voyage en Égypte ; la même année 1853, il publie *Le Livre posthume. Mémoires d'un suicidé*, son premier roman, rattaché également à son expérience orientale ; enfin, en 1854, il écrit une longue nouvelle, *Reïs-Ibrahim*, histoire d'un Égyptien désabusé par la France, et dont le héros prend sa source dans la figure du capitaine de la cange avec laquelle les deux voyageurs avaient remonté le Nil jusqu'à la seconde cataracte. À l'inverse, Flaubert, de retour à croisset, recopie ses notes de voyage, mais se garde bien de les publier. C'est du reste souvent sa correspondance qui apparaît rétrospectivement comme un substitut

¹ Gustave Flaubert, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, t. I (1973), p. 599 (lettre d'Assouan, 12 mars 1850).

² *Ibid.*, p. 560 (lettre du Caire, 5 janvier 1850).

³ Cité par Jean Bruneau, dans *ibid.*, p. 1058 (n. 2 de la p. 519).

⁴ *Ibid.*, p. 628.

⁵ Sur ce point et sur les instructions données par l'Académie des inscriptions, voir Michel Dewachter, « Une étape de l'orientalisme : la mission archéologique et photographique de Maxime Du Camp (1849-1851) », dans *Un Voyageur en Égypte vers 1850. « Le Nil » de Maxime Du Camp*, éd. Michel Dewachter et Daniel Oster, Paris, Sand/Conti, 1987, p. 11 et suiv.

du récit de voyage. Mais même là, on est parfois dans la rétention d'information : « Je crois bien, homme intelligent, que tu ne t'attends pas à recevoir de moi une *relation* de mon voyage », écrit Flaubert à son ami Bouilhet⁶. Il sent que le genre des Voyages comporte un risque majeur, celui de la redite. Or, comment ne pas répéter ce que d'autres ont déjà dit sur l'Orient, cet espace saturé de signes, surtout au milieu du XIX^e siècle, lorsqu'on vient après des dizaines d'autres ?⁷

On pourrait multiplier les oppositions entre Flaubert et Du Camp, – ce dernier s'est d'ailleurs employé à creuser le fossé à la fin de sa vie : « Gustave n'avait rien de mon exaltation, il était calme et vivait en lui-même. Le mouvement, l'action lui étaient antipathiques. Il eût aimé à voyager, s'il eût pu, couché sur un divan... », etc.⁸ Ce genre de remarques a évidemment joué contre Du Camp, dont la postérité a fait, le plus souvent, un écrivain médiocre et médisant. Pourtant, ce dernier, sans avoir l'immense talent de celui qui, peut-être, pensait déjà à *Madame Bovary* au bord du Nil⁹, est également devenu un écrivain, avec son imaginaire et ses obsessions, comme l'a bien vu son excellent commentateur Daniel Oster¹⁰. Or, il se trouve que la traversée du désert Arabique accomplie par Du Camp et par Flaubert, en mai 1850, révèle particulièrement bien ce qui les unit et, en même temps, ce qui les distingue d'un point de vue littéraire. Ce trajet entre Keneh (un peu au nord de Louxor) et Kosséir (au bord de la mer Rouge), qui fit l'objet d'un aller-retour en une dizaine de jours, fut accompli à dos de dromadaires, avec des Bédouins qui suivaient la voie empruntée par des caravanes d'Afrique se dirigeant vers La Mecque. Il s'agit donc d'un itinéraire bien connu des pèlerins musulmans, mais relativement atypique pour les voyageurs français, bien qu'il ait été accompli antérieurement par un certain nombre de savants ayant accompagné l'armée de Bonaparte en Égypte, et que Denon l'ait évoqué (mais extrêmement brièvement) dans son *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte* (1802)¹¹. On quitte ainsi la Vallée du Nil et les temples pharaoniques pour entrer dans un autre espace, celui du désert, qui fait depuis longtemps l'objet de représentations codifiées.

I. Le désert comme expérience esthétique

Territoire aux marges du monde civilisé, où errent les bêtes sauvages, les

⁶ Flaubert, *Correspondance*, t. I, *op. cit.*, p. 538 (souligné par l'auteur) ; lettre du Caire, 1^{er} décembre 1849.

⁷ Voir Jean-Claude Berchet, *Le Voyage en Orient*, Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1985.

⁸ Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, éd. Daniel Oster, Paris, Aubier, 1994, p. 314.

⁹ C'est en tout cas ce qu'affirme Du Camp dans ses *Souvenirs littéraires*, *ibid.*

¹⁰ Voir la substantielle préface de Daniel Oster à son édition des *Souvenirs littéraires* : « Est-ce à dire qu'il n'y aurait pas chez Du Camp une forme de névrose, qui serait comme l'envers de celle de Flaubert ? Une névrose qu'il aurait combattue expressément, systématiquement, victorieusement (trop, sans doute), et qui ferait de son œuvre un témoignage sur l'anéantissement de soi non dans l'écriture mais contre elle » (*ibid.*, p. 11). Voir également, plus récemment, l'ouvrage de Marta Caraion, qui insiste sur les fantasmes de mort de Du Camp (*Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2003).

¹¹ C'est au fond la *sortie du désert* que Denon décrit en artiste : « Les formes et les couleurs variées des rochers ôtaient déjà au désert cet aspect triste et monotone, et en formaient presque un paysage... » (Dominique Vivant Denon, *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*, éd. Martine Reid, Paris, Gallimard, 1998, p. 288).

démons et les exilés, selon l'Ancien Testament, le désert est aussi, dans le Nouveau Testament, un lieu d'épreuves pour Jésus, – une épreuve que cherchent à revivre les fondateurs du monachisme et les pèlerins qui, au Moyen Âge, font de la traversée du désert une métaphore de la vie comme voyage et de la quête de Jérusalem une anticipation du retour à la patrie céleste¹². Ce symbolisme chrétien est mis en cause à l'époque des Lumières. En effet, dès lors que le voyage n'a plus de finalité religieuse, l'espace désertique apparaît comme un pur « vide » ; c'est du moins ainsi que le présente Volney, dans son célèbre *Voyage en Syrie et en Égypte* (1787) :

Pour se peindre ces déserts, que l'on se figure sous un ciel presque toujours ardent et sans nuages, des plaines immenses et à perte de vue, sans maisons, sans arbres, sans ruisseaux, sans montagnes¹³.

Constitué d'une série d'absences (sans... sans... sans...), le désert paraît irreprésentable, si ce n'est par une sorte d'hypotypose impossible, sous la forme du *manque* (pas de bornes, pas de relief, pas de végétation). Cette étendue privée de transcendance est à la fois l'envers de la civilisation et, au moins dans un premier temps, un pur néant. À cet espace quasiment abstrait s'oppose, au XIX^e siècle, le voyage comme expérience du *moi*, en particulier pour un certain nombre d'écrivains qui, du coup, réintègrent le désert dans le champ du sensible et de l'observable, donc du dicible et du représentable. Voici ce qu'écrit Flaubert dans les notes de son *Voyage en Égypte*, à la date du 18 mai 1850, lorsqu'il s'apprête à quitter les berges familières du Nil pour gagner Kosséir, avec Du Camp :

Le terrain, mouvementé, est caillouteux – la route est aride – nous sommes en plein désert – nos chameliers chantent et leur chant finit par une modulation sifflante et gutturale pour exciter nos dromadaires – sur le sable se voient parallèlement plusieurs sentiers qui serpentent d'accord – ce sont les traces des caravanes – chaque sentier a été fait par <la marche d'un> chameau – quelquefois il y a quinze ou vingt sentiers – plus la route est large, et plus il y a de sentiers parallèles – de place en place, toutes les deux ou trois lieues environ (mais au reste sans régularité), larges places de sable jaune et comme vernies par une laque terre de Sienne – ce sont les endroits où les chameaux s'arrêtent pour pisser¹⁴.

Ce qui frappe d'emblée dans cette première description du désert Arabe par Flaubert, c'est à quel point cet espace est peuplé. Non pas de pillards sauvages, comme les Bédouins ont longtemps été représentés par les voyageurs¹⁵, mais de guides bienveillants. En outre, loin d'apparaître comme une étendue dépourvue de tout repère, le désert est quadrillé de nombreux sentiers qui indiquent une direction, – en l'occurrence celle de La Mecque, pour les nombreux pèlerins cherchant à gagner la mer Rouge. Cela dit, Flaubert ne manifeste guère d'intérêt pour cette dimension spirituelle de l'islam, dont il est pourtant géographiquement tout proche. Il décrit tout simplement ce qu'il voit, sans omettre le moindre détail qui lui paraît signifiant, fût-il trivial, comme la couleur et l'apparence d'une plaque de sable recouverte par l'urine des chameaux. Désinvesti de toute connotation religieuse, le

¹² Sur le topos de l'*homo viator*, voir *Revue des Sciences Humaines*, 245, janvier-mars 1997.

¹³ Volney, *Œuvres*, Paris, Fayard, t. III (1998), p. 279.

¹⁴ Gustave Flaubert, *Voyage en Égypte*, éd. Pierre-Marc de Biasi, Paris, Grasset, 1991, p. 407. C'est l'édition que nous avons utilisée pour ce travail. Mais on peut aussi renvoyer à l'édition toute récente procurée par Claudine Gothot-Mersch, avec la collab. de Stéphanie Dord-Crouslé pour les notes, du *Voyage en Orient* de Flaubert, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, ici p. 205-206.

¹⁵ Voir Sarga Moussa, « Une peur vaincue : l'émergence du mythe bédouin chez les voyageurs français du XVIII^e siècle », dans *La Peur au XVIII^e siècle*, éd. Jacques Berchtold et Michel Porret, Genève, Droz, 1994, p. 193-212.

désert flaubertien n'apparaît pas non plus, du moins dans le récit de cette excursion, comme une étendue vide et insignifiante, mais au contraire comme un espace décrit avec un réalisme qui annonce la technique narrative du futur romancier.

Sans doute Gustave n'est-il pas encore Flaubert, en 1850. Pourtant, on sait que son esthétique prend naissance dans sa correspondance avec Louise Colet, dès avant le départ pour l'Orient. Et, pendant le voyage lui-même, c'est l'ami Bouilhet qui semble prendre le relai, devenant le destinataire privilégié des réflexions du futur écrivain sur son art. Ainsi dans cette lettre datée de Damas, 4 septembre 1850 : « Pourquoi ne pas s'arranger de l'objectif qui nous est soumis ? Il en vaut un autre. À prendre les choses *impartialement*, il y en a eu peu de plus fertiles. »¹⁶ Le réalisme, on le sait, n'est pas simple reproduction mimétique, mais prise en compte du réel, jusque dans ses manifestations apparemment les plus insignifiantes ou les moins « légitimes », à travers un processus créatif qui leur donne sens et dignité. À cet égard, on peut dire que l'expérience du désert est, pour Flaubert, avant même son entrée officielle en littérature, l'occasion de « fertiliser » littérairement une étendue stérile.

Si la lettre de Flaubert à sa mère racontant l'excursion de Keneh à Kosséir a été perdue¹⁷, d'autres missives, plus tardives, et qui ont été conservées, reviennent sur cet épisode. Ainsi la lettre de Bouilhet du 2 juin 1850, où l'on retrouve certains éléments descriptifs figurant dans les notes :

Il y a des endroits où l'on rencontre de grandes plaques de sable dallées ; c'est uni et glacé comme l'aire d'une grange ; ce sont les lieux où les chameaux s'arrêtent pour pisser. L'urine à la longue a fini par vernir le sol et l'égaliser comme un parquet¹⁸.

On notera que cette description est nettement plus développée que dans les notes de voyage. Deux comparaisons apparaissent (le sable est « comme l'aire d'une grange », puis « comme un parquet »), au service d'une lisibilité plus grande : il s'agit, selon un procédé courant dans le genre épistolaire, de « traduire » l'inconnu en le ramenant à des données connues, de façon à ce que l'ami resté en France puisse se représenter l'ailleurs à l'aide d'éléments appartenant à son environnement. Au fond, Flaubert s'exerce à dire le monde, c'est-à-dire à le faire voir tout en le métamorphosant déjà par le langage. Ses lettres de voyage peuvent ainsi être lues, rétrospectivement, comme une sorte de laboratoire esthétique dont les notes constitueraient le premier degré d'élaboration¹⁹.

II. Héroïsme et onirisme

Je voudrais maintenant examiner la façon dont Du Camp et Flaubert décrivent une même tempête de sable, subie au début de leur traversée du désert²⁰. Il s'agit du *khamsin*, vent chaud qui peut durer cinquante jours, – d'où son nom en arabe. Ce

¹⁶ Flaubert, *Correspondance*, *op. cit.*, t. I, p. 679 ; je souligne.

¹⁷ Voir Antoine Youssef Naaman, *Les Lettres d'Égypte de Gustave Flaubert*, Paris, Nizet, 1965, p. 275.

¹⁸ Flaubert, *Correspondance*, t. I, *op. cit.*, p. 635-636.

¹⁹ Voir Isabelle Daunais, *L'Art de la mesure, ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX^e siècle)*, Presses de l'université de Vincennes et Presses de l'université de Montréal, 1996, chap. I.

²⁰ On peut lire en parallèle la relation du trajet Keneh-Kosséir par les deux compagnons de voyage dans notre anthologie *Le Voyage en Égypte*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 2004, p. 505 et suiv. Mais nous renvoyons, pour les citations de cet article, à des éditions complètes des textes de Du Camp et Flaubert (voir *supra*, n. 5 et 14).

genre d'épisode, qui appartient à la topique des récits de voyage au désert, est en général destiné à prouver tout à la fois l'héroïsme du voyageur aux prises avec les éléments naturels, et le talent du narrateur capable de représenter un phénomène en mouvement. Voici la description qu'en fait Du Camp dans *Le Nil* :

Des nuages gris et chauds obscurcissent le ciel ; le vent du sud souffle avec violence et se déchaîne parfois en rafales enflammées. Un tourbillon de poussière s'élève, bien loin à ma droite, vers les limites du Nil, dont je puis encore apercevoir les arbres et derrière eux la chaîne Libyque. Il vient vers nous grossissant, s'enflant, s'étendant et s'avancant comme sur des roulettes, son sommet surplombant est de couleur brique, sa base est rouge foncé, presque noire. À mesure qu'il s'approche, il chasse devant lui des effluves brûlantes comme l'haleine d'un four à chaux. Il ne nous a pas encore envahis que déjà nous sommes couverts par son ombre. Son bruit est semblable à celui du vent à travers une forêt de sapins. Dès que nous sommes au milieu de cet ouragan, nos chameaux s'arrêtent, tournent le dos, se précipitent à terre et couchent leur tête sur le sable. Après le nuage de poussière vient une pluie de pierres imperceptibles violemment fouaillées par le vent, et qui, si elle durait longtemps, ne tarderait pas à écorcher les parties du corps laissées à nu par les vêtements²¹.

Comme il se doit, c'est d'abord la vue qui est sollicitée dans la description de ce tourbillon de sable. Mais celui-ci, par son caractère mouvant, semble brouiller la perception du voyageur, au point que des couleurs en principe bien distinctes (le rouge et le noir) semblent se superposer, – on pense au premier poème des *Orientales*, le célèbre « Feu du ciel », dont Du Camp se souvient peut-être (« La voyez-vous passer, la nuée au flanc noir ? / Tantôt pâle, tantôt rouge et splendide à voir »)²². Mais il s'agit à vrai dire d'un paysage multisensoriel, qui met en jeu également l'odorat (« des effluves brûlantes »), l'ouïe (un « bruit semblable à celui du vent »), et même le toucher (la poussière s'insinuant sous les vêtements), dans la mesure où le sujet est finalement envahi par l'objet qu'il contemple. Cette tempête de sable est une sorte de voyage dans le voyage, une expérience des limites qui met à l'épreuve le courage du voyageur, dont on observera d'ailleurs que, s'il veut bien s'inscrire dans un « nous » collectif, rien, dans le texte, ne renvoie explicitement à Flaubert. En se plaçant lui-même au centre d'un tourbillon qui constitue une menace physique, le narrateur du *Nil* se *singularise*, il se donne à voir en héros sachant maîtriser sa peur au milieu des dangers. Du Camp fait donc de ce trajet entre le Nil et la mer Rouge une épreuve qualifiante dont il entend ressortir grand, sur le modèle de l'épopée ou du roman d'aventures. Il n'est d'ailleurs qu'à voir la façon dont il se décrit complaisamment, veillant lorsque les autres dorment, toujours dynamique malgré la chaleur, et marchant volontiers seul en tête de la caravane. Et c'est bien sûr un autoportrait à peine déguisé qu'il trace lorsqu'il évoque les difficultés de cette vie primitive :

C'est dans le désert que l'homme se sent réellement libre et fort, car il n'y peut compter que sur lui-même ; tout ce qui l'entoure lui est hostile ; il comprend, à son insu peut-être, qu'il livre une bataille inégale dont il ne sortira vainqueur qu'à force de courage et de calme. Il s'enorgueillit alors de sa grandeur véritable, et chaque nouvelle fatigue lui cause une jouissance nouvelle²³.

Traverser le désert, pour Du Camp, sert à *dire* qu'il a traversé le désert : la morale de l'effort qu'il prône est destinée à être lue, moins pour être partagée (elle se démarque au contraire d'un mode de vie bourgeois valorisant la sédentarité et la propriété) que pour construire un portrait de soi en voyageur intrépide, en conquérant des temps modernes. Écrire s'inscrit ici dans le cadre d'un rite d'autopromotion littéraire et

²¹ Du Camp, *Un Voyage en Égypte vers 1850*, op. cit., p. 210.

²² Victor Hugo, *Les Orientales. Les Feuilles d'automne*, éd. Franck Laurent, Paris, UGE, Le Livre de Poche classique, 2000, p. 57.

²³ Du Camp, *Un Voyageur en Égypte vers 1850*, op. cit., p. 213.

sociale.

Dans ses notes de voyage, Flaubert a également décrit cette tempête de sable et il a souligné, lui aussi, le plaisir qu'il avait retiré de cette expérience éprouvante, – mais ce plaisir est beaucoup plus intense que chez Du Camp, et il a manifestement une autre signification :

Je sens quelque chose comme un sentiment de terreur et d'admiration furieuse me couler le long des vertèbres – Je ricane nerveusement – je devais être très pâle et je jouissais d'une façon inouïe²⁴.

On aura noté la présence de deux substantifs (« terreur » et « admiration ») qui renvoient, implicitement, à un registre esthétique spécifique, – celui du Sublime, codifié par Burke et par Kant à la fin du XVIII^e siècle. Flaubert ne se présente pas tant comme un être courageux face à l'adversité que comme un voyageur bouleversé par le spectacle qu'il contemple et qui le *touche* : l'« immense nuage vertical » dans lequel il se trouve enveloppé et où les dromadaires qu'il croise apparaissent, telle une image onirique, « comme des fantômes dans des nuages »²⁵, constitue bien une expérience esthétique qui l'ébranle au plus profond de lui-même, au même titre que le choc qu'il avait éprouvé face au Sphinx, sur le site de Guizeh²⁶. Le désert fait sortir l'homme de lui-même. Espace hors-normes, il fait éclater les cadres habituels de la représentation, – ou plutôt il incite à recourir à un code esthétique qui tente lui-même de dire l'indicible, le Beau au-delà du Beau, mais aussi le paradoxe apparent d'un sujet qui, au comble de la jouissance, se désagrège en perdant tous ses moyens physiques et langagiers (pâleur et ricanement)²⁷.

Le vent chaud et poussiéreux du désert donne lieu, chez Flaubert, non seulement à un choc émotionnel violent, mais aussi à une image fictionnalisante du réel. Envahi par le tourbillon de sable, le voyageur perçoit le monde de manière troublée, – un trouble qui, précisément, confère sa beauté propre à ce qui ressemble à une vision hallucinatoire :

Il m'a semblé, pendant que la caravane a passé, que les chameaux ne touchaient pas à terre, qu'ils s'avançaient du poitrail avec un mouvement de bateau, qu'ils étaient supportés là-dedans et très élevés au-dessus du sol, comme s'ils eussent marché dans des nuages où ils enfonçaient jusqu'au ventre²⁸.

On est ici dans une véritable tentation de l'imaginaire, dans laquelle Flaubert

²⁴ Flaubert, *Voyage en Égypte*, *op. cit.*, p. 408.

²⁵ *Ibid.* La même image se trouve dans les notes de voyage de Du Camp, mais sans qu'elle donne lieu à un développement comparable : « Au moment du tourbillon le plus fort une caravane passa ; ceux qui la montaient ressemblaient à des fantômes » (*Voyage en Orient (1849-1851)*. Notes, éd. Giovanni Bonaccorso, Messine, Peloritana, 1972, p. 159).

²⁶ « Nous nous arrêtons devant le Sphinx – il nous regarde d'une façon terrifiante. Maxime est tout pâle. J'ai peur que la tête ne me tourne, et je tâche de dominer mon émotion. Nous repartons à fond de train, fous, emportés au milieu des pierres » (Flaubert, *Voyage en Égypte*, *op. cit.*, p. 408). Sur cette excursion à Guizeh, voir notre article « Flaubert et les Pyramides », dans *Poétique*, 107, sept. 1996, p. 271-287.

²⁷ Notre analyse entre ici en convergence avec celle de Jeanne Bem, qui parle d'un « fantasme de perte d'identité » à propos de l'écriture discontinuée des notes de voyage de Flaubert (« L'écriture du désert chez Flaubert, avant et après son voyage en Orient », dans *Le Désert, un espace paradoxal*, actes du colloque de l'université de Metz, édités par Gérard Nauroy, Pierre Halen, Anne Spica, Berne, etc. Lang, 2003, p. 357).

²⁸ Flaubert, *Voyage en Égypte*, *op. cit.*, p. 408. Voir, à ce propos, le commentaire qu'en fait Cl. Gothot-Mersch dans la Préface de son édition du *Voyage en Orient* : « Flaubert renouvelle ici, par l'évocation concrète d'une flotille, la métaphore usée du chameau vaisseau du désert » (*op. cit.*, p. 34).

prolonge son impression première par une sorte d'agrandissement tous azimuts de l'espace, aussi bien sur le plan horizontal que vertical. Mais cette dérive n'est que partiellement consentie. Comme souvent dans l'œuvre flaubertienne, les perceptions illusoires sont dénoncées, précédées qu'elles sont d'une modalisation (« il m'a semblé »). C'est la contrepartie nécessaire d'une écriture réaliste. Il n'en reste pas moins que Flaubert voyageur se montre sensible à des rêveries ascensionnelles qui caractérisent ses héros les plus sédentaires (Madame Bovary, Félicité). Le désert apparaît comme une passerelle privilégiée entre le réel et la fiction, comme si le créateur, par moment, se trouvait happé par le monde de ses futures créatures²⁹.

III. Le chameau agonisant

Un voyage au désert ne serait pas ce qu'il doit être sans l'épreuve de la mort. Mais celle-ci est bien sûr médiatisée, en l'occurrence par un chameau agonisant, au lieu-dit Bir el-Sed. Voici comment Flaubert raconte cet épisode, à la date du 20 mai 1850 :

Au bas du puits, dix pas avant d'y arriver, un vieux Turc est là, tranquillement assis, avec ses domestiques et ses femmes – sur son tapis.

Près du puits, un chameau râlant couché sur le flanc – il s'est cassé les reins en tombant dans le puits – son maître l'en a retiré, et il reste là à mourir depuis trois mois – quand son maître passe, il lui donne à manger et les Arabes lui donnent à boire – la grande affluence des Hadjis [pèlerins] au puits explique comment il n'est pas dévoré par les bêtes féroces³⁰.

Flaubert dit le drame de cette agonie sans implication apparente : aucun jugement de valeur sur ce vieux Turc « tranquillement assis », acceptant avec un fatalisme qu'on dit oriental le monde tel qu'il est, sans cruauté ni pitié, – dans une sorte d'indifférence qui semble annoncer la volonté d'impersonnalité du futur romancier. Les pèlerins, certes, nourrissent le chameau blessé, retardant l'échéance fatale. Mais est-ce un bien ou est-ce un mal ? Flaubert se contente de dire ce qu'il voit, sans chercher à *conclure*³¹.

Le même épisode est raconté dans *Le Nil* par Du Camp. Chez lui, le « cadrage » est différent, ce qui n'est pas sans incidence sur le sens. Le vieux Turc est aussi mentionné, mais il apparaît bien avant la description du chameau agonisant, ce qui ne permet pas de le considérer comme un élément du « tableau ». D'autre part, Du Camp fait un gros plan sur l'animal blessé, dont il donne une représentation particulièrement dramatique et beaucoup plus développée que celle de Flaubert :

Près du puits, il y a un chameau qui meurt ; il est couché sur le flanc droit ; sa tête, renversée en arrière, regarde avec des yeux suppliants qui roulent tristement dans leur orbite agrandie par la maigreur ; il remue convulsivement la jambe hors-montoir de devant ; il entr'ouvre ses longues lèvres sans pouvoir crier, et de temps en temps il pousse de gros soupirs. Voilà trois mois qu'il est là, mourant chaque jour en détail. Une nuit, en passant, il est tombé dans le puits et s'y est brisé la cuisse. Son maître l'a traîné près de la route, et chaque fois qu'il fait le voyage du désert, il dépose à côté de lui une provision de fèves sèches et de paille hachée ; les Arabes Ababdehs lui donnent à boire, et le pauvre animal restera là, râlant et souffrant, jusqu'à ce que la mort le prenne. Les

²⁹ Gisèle Séginger, étudiant la « métaphore du désert » dans l'œuvre de Flaubert, y voit quant à elle la possibilité « d'évoquer l'ouverture créée par l'art pur qui se dégage de toute volonté discursive » (*Flaubert. Une éthique de l'art pur*, Paris, SEDES, 2000, p. 62).

³⁰ Flaubert, *Voyage en Égypte*, *op. cit.*, p. 410.

³¹ Notre analyse rejoint ici ce que dit P.-M. de Biasi, d'une manière plus générale, dans sa substantielle introduction au *Voyage en Égypte* (*ibid.*, p. 63).

bêtes féroces n'ont point encore osé le dévorer, car cet endroit, très fréquenté, sert presque à chaque instant du jour et de la nuit de lieu de campement à quelques caravanes³².

Du Camp, comme Flaubert, est fils de médecin. Mais ici, la description, malgré son apparente précision clinique, dépasse largement sa visée réaliste. Ce chameau blessé qui ne blatère pas mais qui essaie de « crier » a tous les attributs d'un être humain souffrant : tête « renversée en arrière », yeux « suppliants », lèvres exhalant « de gros soupirs », – autant d'éléments qui ne figurent pas dans le texte flaubertien. Cet animal qui finira par mourir et dont Du Camp décrira, avec une certaine complaisance morbide, à son retour de Kosséir, « les entrailles, livides et glacées de tons verts et violâtres »³³, trahit évidemment la fascination (à la fois répulsion et attraction) qu'exerce déjà la mort sur l'auteur du *Nil*. Et la façon dont le chameau agonisant remue « convulsivement » sa jambe n'est pas sans faire écho à d'autres œuvres de Du Camp³⁴. On peut voir dans cette scène l'expression symbolique d'un état « pathologique » de la société, dont Du Camp partage le diagnostic avec un certain nombre de ses contemporains, et qu'on retrouvera, à propos de la Commune, dans un titre comme *Les Convulsions de Paris* (1878). Pourtant, les « dérèglements » sociaux ne sont pas toujours (ou pas seulement) négatifs. Comme les saint-simoniens dont il devient très proche à cette époque (c'est d'ailleurs à la suite de sa rencontre, au Caire, avec l'ingénieur Charles Lambert, qu'il entrera en contact avec le « Père » Enfantin, l'ancien chef du mouvement saint-simonien)³⁵, Du Camp pense que de la crise du monde moderne naîtra un ordre nouveau, fondé sur le triomphe de la civilisation, de l'industrie et de la science universellement partagées. Autrement dit, les « convulsions » que traverse le XIX^e siècle, que ce soit sur le plan politique, social ou religieux, sont à la fois celles d'un malade et d'une parturiente : la crise est le symptôme d'une mort qui annonce elle-même une renaissance³⁶. Sylvius, un personnage des *Mémoires d'un suicidé* dont le discours comporte des accents saint-simoniens évidents, ne dit pas autre chose, avant de disparaître, en écrivant : « Et peut-être déjà les convulsions qui agitent l'humanité ne sont-elles que les efforts douloureux de l'enfantement. »³⁷

On voit que l'épisode du chameau agonisant, dans *Le Nil*, comporte une dimension sociale et idéologique sous-jacente. Ce texte est aussi travaillé

³² Du Camp, *Un Voyageur en Égypte vers 1850*, op. cit., p. 215.

³³ *Ibid.*, p. 226.

³⁴ Par exemple à *L'Âme du bourreau*, nouvelle dans laquelle le héros, Jacques, raconte qu'il est incapable d'exécuter froidement les condamnés, traumatisé qu'il est par le souvenir d'avoir vu, enfant, un poulet égorgé « agitant ses ailes, roidissant convulsivement ses pattes, battant des paupières » (dans *Le Chevalier au cœur saignant*, Paris, Lévy, 1862, p. 138-139).

³⁵ Sur cette question, voir notre article « Orient et saint-simonisme chez Maxime Du Camp. Des récits de voyage aux *Mémoires d'un suicidé* », dans *Études saint-simoniennes*, sous la dir. de Philippe Régner, Presses Univ. de Lyon, 2002, p. 245-270.

³⁶ Voir la longue préface des *Chants modernes* en forme de manifeste. Du Camp y écrit par exemple : « Toutes les souffrances qui secouent l'Europe depuis soixante ans présagent l'événement et l'avènement : ce n'est point sans but que les nations sont livrées aux douleurs. [...] La terre se remue, comme une Clorinde du Tasse, elle détache une à une les pièces de son incommode armure pour revêtir un costume nouveau. Elle s'agite, elle tremble sur ses pôles ; elle jette à l'oubli ses lois, ses rois et ses chefs ; elle semble prise de vertige et se retourne de convulsions en convulsions... » (Paris, Lévy, 1855, p. 19).

³⁷ Maxime Du Camp, *Mémoires d'un suicidé* (1853), éd. Rodolphe Fouano, Paris, Éd. de Septembre, 1991, p. 204.

littérairement, contrairement à ce que Du Camp affirme. Alors même qu'il assure à Théophile Gautier, le dédicataire de son récit de voyage, copier « textuellement » ses propres notes, « prises heure par heure », à partir du moment où la traversée du désert commence³⁸, il se livre au contraire à une véritable réécriture. Il suffit de consulter lesdites notes pour s'en persuader. Voici par exemple ce que Du Camp écrivait, à la date du 20 mai 1850 :

Près du puits, il y a un dromadaire qui meurt ; il est couché sur le flanc droit, la tête renversée en arrière, il remue un peu la jambe hors montoir de devant, il tourne les yeux et pousse de temps en temps de gros soupirs. Voilà trois mois qu'il est là...³⁹

Si l'on compare ce premier état du texte avec l'épisode correspondant dans *Le Nil*, on s'aperçoit rapidement des différences. Beaucoup plus élaboré, le récit de voyage publié fait du dromadaire (devenu un chameau !) un être non seulement souffrant, mais conscient, donc proche de l'homme : son regard « avec des yeux suppliants qui roulent tristement dans leur orbite agrandie par la maigreur », de même que « il entrouvre ses longues lèvres sans pouvoir crier », sont des syntagmes absents des notes. Autre élément nouveau qui contribue à la dramatisation de cette description : « il remue *un peu* la jambe » devient « il remue *convulsivement* la jambe ». Ce chameau presque humain est bien sûr un être sacrificiel, quasiment christique, qui permet à Du Camp d'exprimer tout à la fois sa propre hantise de la mort et sa conviction selon laquelle l'émergence d'un monde nouveau implique de faire son deuil d'une conception « désengagée » de la littérature, telle qu'il l'exprimait encore dans *Par les champs et par les grèves*, en se donnant à voir, lui et Flaubert, comme de « pauvres artistes, rêveurs et contemplateurs, [...], amoureux de formes, de fantaisie et d'imprévu »⁴⁰.

On voit ainsi s'affronter, à travers ce regard croisé de deux écrivains voyageurs sur un chameau agonisant, deux esthétiques en germe, sous-tendues elles-mêmes par deux éthiques très différentes. Alors que Du Camp défend, à partir des années 1850, une littérature « sociale » qui repose sur une attitude philanthropique, Flaubert prône un art dégagé de toute préoccupation humaniste, – ce qui ne veut pas dire sans prise sur le réel.

Cette traversée du désert fut donc, pour les deux compagnons de voyage, l'occasion d'un apprentissage littéraire en même temps que d'un processus de différenciation réciproque, Flaubert se définissant de plus en plus comme un anti-Du Camp et vice-versa. Sans doute l'un et l'autre vivent-ils une expérience commune, et de nombreux épisodes se retrouvent dans leur récit respectif, au point qu'on peut se demander dans quelle mesure les deux auteurs ne se sont pas lus et influencés mutuellement. Ainsi la ville de Kosséir, au bord de la mer Rouge, les a-t-elle marqués semblablement par la puanteur particulière de son eau. Voici ce qu'écrit Flaubert dans ses notes :

Moi qui m'étais promis de boire à Qosséir, tout est infesté de cette épouvantable odeur de savon et d'œuf pourri, jusqu'aux latrines, qui sentent l'eau de Qosséir, et non autre chose ! – on a beau y mettre un peu de raki, ça ne la corrige pas⁴¹.

Le narrateur du *Nil* parle aussi d'« un liquide nauséabond qui sent à la fois le savon, l'œuf pourri et le vieux cuir », et il indique à son tour avoir versé de l'« araki » dans

³⁸ Du Camp, *Un Voyageur en Égypte vers 1850*, op. cit., p. 209.

³⁹ Du Camp, *Voyage en Orient (1849-1851)*..., op. cit., p. 162.

⁴⁰ Gustave Flaubert, Maxime Du Camp, *Par les champs et par les grèves*, éd. Adrienne J. Tooke, Genève, Droz, 1987, p. 156.

⁴¹ Flaubert, *Voyage en Égypte*, op. cit., p. 416.

cette eau sans avoir jamais pu la désinfecter⁴². Le séjour à Kosséir, véritable bout du monde, constitua manifestement, pour les deux voyageurs, une expérience anti-exotique, ou, si l'on préfère, un exotisme en forme de repoussoir, comme si l'on avait affaire au négatif de l'île Éléphantine, cet endroit verdoyant et enchanteur visité peu avant et dont Du Camp rappelle que Denon l'appelait « le jardin des Tropiques »⁴³.

Pourtant, au-delà de ces parallélismes de situation qui génèrent parfois des similitudes textuelles, c'est bien une *manière différente d'écrire* qui frappe le lecteur. Flaubert, comme Du Camp, est hanté par la mort, la désagrégation, la disparition des êtres et des choses. Mais il le dit d'une façon volontairement non dramatique, parfois très ironique, comme à propos du consul de France à Djedda, homme « bavard, insipide, funeste »⁴⁴, ou encore à propos d'un pèlerin musulman retrouvé « à demi mort de soif » sur la route de Keneh à Kosséir, où il était en marche « depuis un an » !⁴⁵ Et, lorsqu'il renonce à la distanciation ironique, c'est pour dire, tout simplement, la facilité avec laquelle le *hadji*, traversant la mer Rouge, peut passer de vie à trépas : « pour latrines il y a une sorte de balcon ou de fauteuil en bois, accroché extérieurement au bastingage – quand la mer est un peu forte, on doit être enlevé de là, net »⁴⁶.

On aura remarqué que c'est une ville qui génère ces différentes réflexions sur la mort. À l'inverse, le désert n'est pas tant, pour Flaubert, une menace de mort, qu'une étendue où s'inscrivent déjà des signes (les traces des caravanes), un lieu de vie et de communication (le chant des chameliers), enfin un espace propre à une intense expérience du *moi* (jouissance physique du khamsin). C'est peut-être parce qu'il est privé de transcendance, mais qu'il est déjà signifiant, que le désert flaubertien est apte à devenir une matière littéraire privilégiée. Ce n'est donc ni un vide qui serait l'envers inquiétant de la civilisation, comme chez Volney, ni un infini appelant l'homme vers l'« immatérialité de Dieu », comme l'écrit Lamartine dans le poème qui porte ce titre. Non, le désert que parcourt Flaubert est bien terrestre : c'est un espace qui n'est marqué par aucune nostalgie métaphysique, et qui, malgré sa rigueur, est habité, ou au moins parcouru par des Bédouins. Au fond, c'est déjà un paysage, même si celui-ci relève parfois du mirage ou de la vision déformée (les chameaux semblant marcher dans les nuages pendant la tempête de sable). Autrement dit, ce petit morceau de monde est un « tableau » en puissance, qui n'attend que le regard et le plume du voyageur pour devenir description littéraire.

Sarga MOUSSA (CNRS, UMR LIRE)

⁴² Du Camp, *Le Nil*, op. cit., p. 220.

⁴³ *Ibid.*, p. 169. Flaubert évoque l'île Éléphantine, près d'Assouan, dans une lettre à sa mère datée du 12 mars 1850 (*Correspondance*, t. I, op. cit., p. 598).

⁴⁴ « Mon voyage n'était pas fini que j'ai appris la fin du sien », note-t-il impitoyablement (Flaubert, *Voyage en Égypte*, op. cit., p. 415).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 416.

⁴⁶ *Ibid.* Du Camp notait, de son côté : « Une vague un peu forte qui prend le navire de côté, doit enlever le water-closet et celui qui y fonctionne [*sic*] » (*Voyage en Orient...*, op. cit., p. 167).